

«**La pasión del orden**». Convergencias virtuales en el linealismo alegórico de *Dos ángeles y un santo arzobispo* y en la simbología teológica del auto sacramental calderoniano

«**The Passion for Order**». Virtual Convergences in the Allegorical *Linealismo* of *Two Angels and a Holy Archbishop* and in the Theological Symbolism of the Calderonian auto sacramental

Martha García

University of Central Florida
ESTADOS UNIDOS
Martha.Garcia@ucf.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 233-247]
Recibido: 01-12-2015 / Aceptado: 05-01-2016
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.15>

Resumen. «La pasión del orden» que caracteriza la obra calderoniana se puede observar en el aforo óptico del dramaturgo para producir autos sacramentales que mantienen una correlación directa con la producción pictórica precedente. En esta línea de análisis este trabajo presenta la convergencia entre el linealismo alegórico visiblemente presente en la pintura mural románica castellano-leonesa del cuadro del artista anónimo encontrado en la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia, del siglo XII y la trascendencia implícita de la simbología representada en los cuadros escénicos del auto sacramental *La inmunidad del sagrado* de Pedro Calderón de la Barca en la temprana edad moderna.

Palabras clave. Alegorías, orden, pintura mural, simbología, teatro.

Abstract. «The passion for order» that characterizes the Caledonian works can be seen in the optics capacity of the dramatist to produce *auto sacramentales* that maintain a direct correlation with the preceding pictorial works. In this line of analysis, this study presents the convergence between the allegorical *linealismo* visibly present in the Roman mural paintings of the region of Castile and León in *Two Angels and a Holy Archbishop* of anonymous artist found in the Hermitage of the Vera Cruz de Maderuelo, Segovia, of the twelfth century Spain, and the implied significance of the symbolism represented in the scenic sketches of the auto sacramental *The Immunity of Consecrated Ground* by Pedro Calderón de la Barca written in the early modern Spain.

Keywords. Allegory, Order, Mural Painting, Symbolism, Theatre.

INTRODUCCIÓN: CONSIDERACIONES PRELIMINARES

«El arte sacro es un lugar teológico»
M.D. Chenu

La intertextualidad o el diálogo interdisciplinario que se establece mediante la convergencia entre el texto escrito y el arte pictórico provienen de una extensa tradición clásica que se registra desde el período correspondiente a Platón y Aristóteles¹. Antonio Monegal enumera tres actitudes existentes en correlación al estudio de la literatura: por un lado «la literatura como parte del conjunto general de la cultura» y por el otro «el estudio de aquellas formas de correspondencia que son propias de la literatura o, dicho de otro modo, que forman parte de la tradición literaria»². Ambas posiciones oscilan invariablemente entre vertientes que se yuxtaponen o disgregan en algunas instancias desde perspectivas estéticas y literarias. Monegal ubica la tercera actitud o manera de entender los estudios literarios en una posición intermedia donde la comparación se interesa específicamente «por los fenómenos de relación, y en particular por los procesos de intertextualidad y las conjunciones entre tradiciones y sistemas diversos»³.

El estudio del corpus de la obra calderoniana ha recopilado a través de los años la disposición inherente del autor a interactuar con el arte pictórico como forma de funcionamiento dramático. En este sentido específico los estudiosos, tanto de arte como de teatro, han identificado en Calderón a manera de común deno-

1. Monegal advierte que la procedencia de la relación entre literatura y artes visuales se remonta a la antigüedad clásica—platónica y aristotélica—notando: «aunque debemos sus manifestaciones más conocidas a Simónides y a Horacio». Monegal, 2000, p. 9.

2. Monegal, 2000, p. 14.

3. Monegal, 2000, p. 14.

minador la presencia de una consciencia artística relacionada con la pintura⁴. En lo referente a la convergencia entre arte visual y literatura en Calderón de la Barca, este estudio se detendrá aquí en un recorrido panorámico a manera de preámbulo expositivo. Pierre Civil nota que durante la temprana edad moderna en Europa, la península ibérica en particular se convirtió en una zona geográfica donde varias influencias culturales encontraron un espacio de incubación para nuevas formas de expresión artística⁵. Ernest Robert Curtius ha examinado a fondo la obra calderoniana concluyendo que el arte de escribir teatro para Calderón se asemeja al arte de la pintura donde el dramaturgo funciona como el «Deus Pictor» capaz de presentar el universo no necesariamente como es, sino como podría ser⁶. El pintor despliega a través de la expresión artística lo intangible del mundo, mientras que Calderón en su «pasión del orden»⁷ impregna en el teatro un sentido estético que trasciende el plano de lo inmaterial para transportar a los lectores, y por extensión al espectador, a un plano metafóricamente accesible dirigido a una audiencia implícita y explícita⁸. Francisco Ruiz Ramón explica que:

La materia dramática, inventada por Calderón o tomada de la tradición teatral anterior, es sometida, mediante una técnica esquemática, rigurosamente lógica, a un *orden*⁹ cuyos elementos constitutivos son: claridad en el planteamiento, el desarrollo y la solución del conflicto, sistematización, por medio de antítesis y paralelismos, de las situaciones dramáticas, sistematización ideológica de los motivos y sentimientos básicos de la «comedia», agrupación jerárquica de los personajes en torno a un personaje clave, formando, generalmente, parejas complementarias o antitéticas. Ese *orden*¹⁰ conlleva, a su vez, la unificación de la acción y la concentración dramáticas¹¹.

A.K.G. Paterson, por su parte, ha planteado sistemáticamente la simetría artística entre pintura y teatro en la obra calderoniana, al introducir el tema de la inmunidad en yuxtaposición al concepto del honor en la comedia *El pintor de su deshonra*¹². Enrique Rull, Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera han abordado esta interacción entre la pintura y el teatro calderoniano señalando que a nivel estructural el teatro de Calderón coincide esquemáticamente con la práctica pictórica del barroco¹³. Yun Shao analiza el arte escénico calderoniano en

4. Paterson, 1971, pp. 195-210.

5. Civil, 2010, p. 140.

6. Curtius, 1953.

7. Francisco Ruiz Ramón ha estudiado esmeradamente «la pasión del orden» en Calderón señalando que los críticos calderonianos identifican el «orden» como una de las tres constantes de la pieza calderoniana junto con la «estilización» e «intensificación». Ruiz Ramón, 1996, p. 216.

8. En futuros trabajos se podría explorar la posibilidad de que quizás lo que el arte pictórico refleja constituye, a su vez, el resultado de una tradición artística practicada consistentemente hasta el período barroco.

9. Énfasis mío.

10. Énfasis mío.

11. Ruiz Ramón, 1996, p. 216.

12. Introducción a la edición de *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, 1991, p. 15.

13. Rull, 1981, pp. 20-25; Rodríguez Cuadros y Tordera, 1985.

El príncipe constante y su correspondiente sofisticación artística heredada de las premisas estéticas reforzando así la conexión entre técnica pictórica y expresión teatral en Calderón de la Barca¹⁴. En uno de sus más recientes trabajos, Donald T. Dietz ilustra el conocimiento profundo de Calderón sobre pintura, historia del arte y teología a través de la puesta en escena de la Inmaculada Concepción en el auto sacramental *La hidalga del valle*¹⁵.

En referencia a la organización esquemática del auto sacramental calderoniano, Ignacio Arellano ha señalado que «La crítica ha puesto de relieve el alto grado de organización estructural de las obras calderonianas, conseguido en parte por la sistematización de constelaciones expresivas, como los conjuntos de los cuatro elementos, las etimologías simbólicas, los emblemas, las pluralidades y correlaciones, etc.»¹⁶. En relación a la indumentaria en los autos, Arellano particulariza la mimesis de los personajes sobrenaturales o de abstracciones «en su dimensión de mimesis «directa»: de esta categoría serían, por ejemplo, atributos vestimentarios de Dios, o de los santos, de los ángeles, la Fe, la Ira, Envidia, etc., a menudo orientados por la emblemática o las normas de la pintura hagiográfica codificadas en tratados como el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco»¹⁷. Elena del Río Parra¹⁸, por su parte, comenta la ausencia del «tiempo» y «lugar» en los autos sacramentales de Calderón de la Barca debido a la marcada simbología presente que «reitera, casi literalmente, la idea de que lo alegórico no está sujeto al tiempo por más breve o largo que este sea, porque reside fuera de él»¹⁹. El plano teológico resulta ser uno de los más abordados debido a que el auto sacramental surge en España con el objetivo inicial de enfatizar el Corpus Christi. Existen, por lo tanto, numerosos estudios tales como el de Ignacio Elizalde donde se interpreta el significado histórico y religioso del auto calderoniano concluyendo que «El contenido y forma de los autos hacen que Calderón tenga la posición única en la literatura de ser el dramaturgo de la Escolástica, en general, del mismo modo que Dante fue del Tomismo, en particular»²⁰. Desde otra perspectiva teológica, Nicolas Shumway ha estudiado el significado del «bien» y el «mal» en los autos calderonianos mostrando que el entendimiento de apostasía como tal se une a la premisa cristiana de que el «mal» en sí no funciona como una entidad independiente sino que éste define la ausencia del «bien». El «mal» se encuentra presente en el mundo cuando el hombre en su libre albedrío escoge no hacer el «bien» tomando lugar entonces la presencia *tácita* del «mal»²¹. Luis Galván Moreno, por otro lado, analiza la «justicia» en *Quién hallará mujer fuerte*

14. Shao, 2006.

15. Dietz, 2010. Refiero a los lectores también a un estudio anterior de Dietz relacionado con el conocimiento teológico de Calderón titulado «Theology and the Stage: The God Figure in Calderón's Autos Sacramentales», 1982.

16. Arellano, 2013, p. 315.

17. Arellano, 2000, p. 86.

18. Los componentes teatrales de «espacio» y «tiempo» han sido examinados previamente por la crítica calderoniana e invito a los lectores a explorar esta temática tan relevante en la obra de Calderón de la Barca.

19. Río Parra, 2012, p. 135.

20. Elizalde, 1989, 161.

21. Shumway, 1981, p. 332.

y *La serpiente de metal* en correlación al avance socio-político y eclesiástico de la temprana edad moderna que podría manifestar a su vez que «El acercamiento y la tensión con la Modernidad responden al carácter híbrido de los autos, entre la comunicación literaria y la religiosa»²².

Se requiere, por lo tanto, de rigor y entendimiento de la ciencia del género dramático para poder lograr esta armonía metódicamente delineada que coincide en tiempo, espacio y acción con un sentido de organización multifacético al estilo de la *comedia nueva* unificándose así la complejidad del teorema dramático multidimensional. Francisco Ruiz Ramón ha explicado en detalle que «En manos de Calderón los distintos procedimientos de expresión teatral, puestos en circulación por Lope y sus seguidores, se convierten en un mecanismo de extraordinaria precisión»²³. Ruiz Ramón indica también que «Si se nos permite la expresión, el «arte» teatral de Lope se hace «ciencia» teatral en Calderón. Lo que podríamos denominar instinto e inspiración en la dramaturgia de Lope, es lógica y conciencia en la dramaturgia de Calderón»²⁴. La «pasión del orden», como bien ha defendido Francisco Ruiz Ramón en sus estudios del teatro calderoniano, se encuentra palmariamente fundamentada en el uso elevado del paralelismo, la sincronización escénica de imágenes y la madurez física y metafísica representada a través de los personajes. Esta caracterización equidistante funciona análogamente de acuerdo al respectivo rol asignado por el dramaturgo a cada uno de los personajes dentro del microcosmo del teatro áureo que intervienen así de manera eficiente en el macrocosmo idílico del género del teatro.

PINTURA ROMÁNICA ESPAÑOLA: PRECISIONES

En primera instancia habría que distinguir la diferencia entre la pintura románica y la bizantina. La pintura románica se caracteriza por su simplicidad y sus interiores puesto que se requería de construcciones policromadas donde el artista buscaba principalmente la objetividad con ausencia de una perspectiva concreta. Esta falta de perspectiva promueve, a su vez, la atemporalidad iconográfica y el espacio irreal ilusorio. La segunda presenta características dimensionales en dos planos distintos donde la alegoría y el símbolo funcionan para proyectar el concepto que se plasma mediante el *linealismo* escénico. Sería oportuno notar que a partir del siglo IX en adelante la pintura bizantina se caracteriza por los mosaicos y los murales pintados al *fresco*, sobre todo en lo relacionado con la producción artística griega y que se encontraba supeditada a las alegorías representadas a través de los símbolos cristianos. André Grabar indica que el proceso de producción del arte mosaico en muchos casos inspiró la pintura de murales que utilizaban la técnica conocida como «pintura al *fresco*»²⁵. Los ejemplos de pintura románica española,

22. Galván Moreno, 2014, p. 74.

23. Ruiz Ramón, 1996, p. 216.

24. Ruiz Ramón, 1996, p. 216.

25. Aquí se explica también que existe una diferencia entre lo considerado verdaderamente al *fresco* que tiene que ver con la pigmentación aplicada en la pared cuando todavía se encuentra «fresca» y otro tipo de pintura al *fresco* que combina el *buon fresco* con otra técnica donde parte de la pigmentación se realiza al *secco*. Grabar, 1953, p. 139.

catalana específicamente, que perduran por su brillantez y solemnidad muestran un período histórico bien definido bajo el gobierno romano que de una forma u otra influyó en el arte de la península ibérica durante la Edad Media. Esta herencia grecolatina se reconoce en las colecciones que se conservan en el Museu Nacional D'Arte de Catalunya en Barcelona.

Dentro de la pintura mural románica de la Escuela Italo-Bizantina que se preservaba hoy en día fuera de Cataluña se considera de vital importancia la castellano-leonesa de la Ermita de la Vera Cruz descubierta en 1907 en Maderuelo, Segovia, y que se puede apreciar como parte de las colecciones del Museo del Prado en Madrid. Se trata de una ermita o capilla románica extramuros. El objetivo del artista, anónimo y posiblemente maestro de Tahüll, radica en perpetuar la doctrina de la iglesia mediante una simbología compleja que expresa el sentido de antinaturalismo y anticlasicismo que caracteriza este estilo; es decir, se aspira a entender el mundo invisible de la alegoría en lugar del mundo visible de la realidad inmediata sin tomar en consideración los principios de simetría o proporción estilística considerados propiamente clásicos. Se distingue la temática bíblico-testamentaria con pinturas al fresco del Paraíso Terrenal, los Tetramorfos de los cuatro evangelistas y el Juicio Final de carácter apocalíptico. John F. Moffitt nota que una de las escenas más impresionantes en el mural de la Vera de la Cruz tiene que ver con la «Caída de la Humanidad», es decir la caída de Adán y Eva en el Jardín del Edén. Moffitt expone que se trata de un arte poco empírico e inorgánico donde lo abstracto predomina con énfasis en la subordinación de la anatomía y plasticidad que superan los principios de composición vital e integración rítmica que Picasso, admirador de la pintura medieval, utilizaría siglos después en el expresionismo de su producción artística²⁶.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

NIN DE LA VERACRUZ: LA CAÍDA DE LA HUMANIDAD DEL SAGRADO

En los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca se manifiesta específicamente la conexión con el arte pictórico mediante la proyección de lo considerado inaccesible o intangible, «el arte por el arte», y lo potencialmente concreto, el texto escrito que posteriormente será puesto en escena. El teatro, por lo tanto, incorpora ambas formas de expresión puesto que el texto escrito tiene como objetivo último ser representado mediante la perceptibilidad que otorga el arte escénico. «La pasión del orden» en Calderón se puede observar con mayor fijeza en la progresión metódica de los personajes calderonianos que han superado estéticamente la estratificación escénica de lo intangible del *linealismo* que se ilustra, por ejemplo, en la pintura mural románica que se observa en *Dos ángeles y un santo arzobispo*. Este mural al fresco fue trasladado al lienzo en 1947 y se trata de una pieza procedente de la Ermita de la Vera Cruz en Maderuelo, Segovia²⁷. Pertenece cronológicamente a la primera mitad del siglo XII y se desconoce su autor (referirse a la fig. 1 en todos los ejemplos en los cuales se mencione esta pintura mural).

26. Moffitt, 1999, p. 56.

27. Museo del Prado, núm. de catálogo P07278, 1948, (fig. 1).



Fig. 1. Anónimo, *Dos ángeles y un santo arzobispo*, Ermita de la Vera Cruz, Maderuelo, Segovia. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1948.

Esta imagen lineal de lo considerado sacro y solemne en la pintura de la Edad Media española se relaciona con el mundo que se representa en el auto sacramental *La inmunidad del sagrado* de Pedro Calderón escrito en la temprana edad moderna (1664)²⁸. El conjunto de pinturas murales de la Ermita de Santa Cruz de Maderuelo se caracteriza por una cantidad excesiva de personajes, mientras que el *auto* de Calderón se define por un número proporcionado de caracterizaciones representativas de la temática eclesiástica. Se podría utilizar el mural completo de la ermita para realizar este estudio sobre *La inmunidad del sagrado* debido precisamente a su relevancia directa con esta temática; sin embargo, este trabajo se concentrará específicamente en el análisis de la simbología de alegorías representadas en la pintura del mural (*buon fresco*) de *Dos ángeles* y su respectiva convergencia y progresión artístico-teatral en el texto escrito del auto²⁹. Las siguientes interrogantes delimitarán entonces el trayecto de este análisis: ¿en qué

28. Es importante notar que esta colección no ingresa al Museo del Prado hasta el siglo XX puesto que no se le consideraba coherente con el resto de las colecciones del museo. Sin embargo es precisamente el director del museo, el pintor Fernando Álvaro de Sotomayor, quien apoya esta iniciativa notando que «exponer aquellas pinturas equivalía a justificar a Picasso dentro del Prado» (*La Guía del Prado*, 2014, p. 24).

29. En futuros trabajos se podría continuar esta línea de estudio analizando asimismo la simbología presente en las diferentes escenas del mural de la Ermita de la Vera Cruz que se conectan alegóricamente con este auto calderoniano.

forma se presenta el *linealismo* escénico de la pintura románica en *Dos ángeles y un santo arzobispo*? ¿Cómo se delinea esquemáticamente la caracterización de los personajes calderonianos en *La inmunidad del sagrado* de Pedro Calderón de la Barca? ¿En qué forma se sacramenta la acción teatral de los personajes en este auto calderoniano?

CONVERGENCIAS VIRTUALES: ALEGORÍAS PICTÓRICAS Y SIMBOLOGÍA ECLESIAÍSTICA

Iglesia

La primera imagen visual analizada en este estudio y que se encuentra representada tanto en la pintura al *fresco* como en el *auto* corresponde al símbolo de la Iglesia en su facultad de institución eclesiástica: en la pintura mural románica castellano-leonesa a través de un «santo arzobispo» y en el auto sacramental con el personaje del Hombre. Dentro de esta visión alegórica cristiana, la Iglesia simboliza la imagen del mundo según lo indica san Pedro Damiano «*Ecclesia enim figuram mundi gerit*»³⁰. La palabra Iglesia viene del griego, *ekklesia*, que se traduce como «asamblea, congregación, reunión» y en hebreo la palabra similar sería *kahal* cuyo significado tiene que ver mayormente con el sentido de mitin o grupo de personas reunidas con fines religiosos³¹. De acuerdo al Concilio de Viena (1311-1312) se acepta que la Iglesia nace del costado abierto de Jesús en la cruz del Calvario, con lo cual se asume que desde la expulsión de Adán y Eva hasta este momento de restauración, la Iglesia, símbolo patristico, no se registraba como tal en la historia de su fundación. En *Dos ángeles*, la Iglesia ha sido pictóricamente representada por el arzobispo dentro de la alegoría de *kahal* es decir el magistrado eclesiástico que de acuerdo a la pintura pareciera comparecer ante la autoridad superior de dos ángeles³². El personaje del Hombre en *La inmunidad del sagrado* señala que «Iglesia» es precisamente su nombre. Esta declaración tiene lugar en el momento en el cual el Hombre es interrogado por el personaje del Mundo reuniéndose así a través del *auto* una asamblea de «personajes» al estilo de la palabra griega *ekklesia*³³. Tanto en el mural al *fresco* como en el *auto*, la caída del hombre, y por extensión de la humanidad, representa el momento de ruptura y de expulsión del paraíso terrenal que requiere el sacrificio vivo de la figura de Jesucristo otorgado por el Mesías en la cruz. Mientras en el mural se vislumbra esta imagen de una forma directamente plástica, en el auto sacramental se vitaliza la alegoría bíblica mediante el diálogo entre el personaje del Mundo que recibe al Hombre [Iglesia] después de haber sido éste obligado a salir del jardín idílico.

30. Chevalier y Gheerbrant, 1996, p. 194.

31. Más adelante durante el período helenístico la palabra que se usó fue *sunagögë* que condensa ambos significados: «reunir y juntar» (Chevalier y Gheerbrant, 1996, p. 194).

32. En todos los casos en los cuales se cita la pintura de *Dos ángeles* del mural de la ermita de la Vera Cruz refiero a los lectores a: *Dos ángeles y un santo arzobispo*, pintura mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia, Museo del Prado, núm. de catálogo P07278, 1948 (fig. 1).

33. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 170-174.

Los colores en *Dos ángeles* añaden *linealismo* a esta alegoría de la Iglesia representando lo terrestre a través del color *tierra*, lo celestial mediante el color *azul claro* y lo espiritual en el color *oro* que se observan en tres franjas lineales. Dentro de esta misma imagen pictórica en el *auto* de Calderón se presenta la simbología de los colores mediante una imagen más estratificada de lugares bien definidos: terrestre [tierra], celeste [azul claro] y espiritual [oro]. La alegoría de la Iglesia evoca su máxima expresión en *Dos ángeles* al proteger la figura del «santo arzobispo», símbolo de la institución eclesial, dentro de los murales de la ermita o capilla. En el *auto* calderoniano, el personaje del Hombre se encuentra «inmune» resguardado por el ámbito sagrado (Iglesia); fuera de la Iglesia se convierte en un ser vulnerable ante los personajes del Mundo, la Culpa y el Lucero (el mal) teniendo que comparecer ante la Sala de Competencias y el Consejo Real más adelante en el transcurso del *auto*³⁴.

Ángeles

La figura del ángel posee muchos grados metafóricos siendo el más reconocido el de intermediario entre Dios y el mundo. Estos seres incorpóreos pueden aparecer como cuerpos etéreos o compuestos de aire según se mencionan en textos acadianos, ugaríticos y bíblicos. Los ángeles funcionan para proteger a los elegidos, hacer cumplir las leyes divinas, actúan como guardianes o mensajeros y se dividen en jerarquías celestiales de siete órdenes, nueve coros, y tres tríadas³⁵. En la tradición romana, específicamente, y de acuerdo a estudios teológicos, los ángeles representan el símbolo supremo del «orden espiritual»³⁶. En los textos bíblicos se mencionan los ángeles 180 veces en el Antiguo Testamento y 175 en el Nuevo Testamento³⁷. En el libro de Hechos se describe que «Son espíritus ministradores, enviados para servicio a favor de los que serán herederos de la salvación»³⁸. En *Dos ángeles*, la representación de ambos proyecta la inmaterialidad al estilo neoplatónico en que la intelectualidad se superpone como alegoría a una posición de ser o entidad superior a la del hombre. Se esboza la imagen lineal del primer ángel como un ser abstracto que observa pero que no participa. El segundo ángel manifiesta esta alegoría de intelectualidad debido a la técnica del *fresco* de pigmentación lineal que alude a la angelofanía bíblica de cuerpo aéreo. En el *auto* sacramental, Calderón de la Barca crea dos personajes, Ángel Primero y Ángel Segundo que aunque conservan su esencia de naturaleza abstracta, también son seres mucho más cercanos al concepto noético de la angelología. Así, en el *auto*, se utiliza una técnica perfeccionada al representar la simbología neoplatónica mediante la caracterización de dos ángeles que proyectan su capacidad intelectual puesta al servicio de la humanidad

34. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 175-188.

35. Refiero a los lectores para un estudio más minucioso de estas divisiones a *La Jerarquía Celeste* de Dionisio Areopagita.

36. Chevalier y Gheerbrant, 1996, p. 22.

37. Estos números representan cifras orientativas dependiendo de la traducción, edición y año de publicación de cada ejemplar bíblico.

38. Hechos, 1, 14.

(el Hombre) y de la Iglesia. En *La inmunidad del sagrado* a través del personaje de la Gracia, y según las premisas de santo Tomás, los ángeles utilizan su inteligencia de una forma visiblemente efectiva participando activamente en el gobierno divino y contribuyendo al *orden* terrenal, celestial y espiritual. Es precisamente esta gracia divina lo que hace a los ángeles acreedores de la vida eterna aunque esta condición de gracia no les ha sido entregada directamente como resultado del sacrificio de la cruz. Incluso el personaje de la Gracia se autodenomina brazo eclesiástico simbolizando así una posición de jerarquía, no solamente a nivel metafísico, sino también tangiblemente física³⁹. En *La ciudad de Dios*, san Agustín explica que tanto los ángeles como los hombres forman parte del concepto de sociedad espiritual (asamblea), lo cual se representa en el auto sacramental calderoniano mediante la interacción de personajes físicos y metafísicos muy bien perfilados: Ángel Primero, Ángel Segundo, Gracia; Hombre, Mundo, Mercader.

La cruz y el cordero de Cristo

La gracia que la humanidad recibe por medio del sacrificio de la cruz, se representa en *Dos ángeles* con la cruz inscrita en el traje litúrgico del arzobispo. La simbología de la cruz, en este caso nos referimos a la *crux immissa* que sería la que corresponde a la tradición cristiana, se asocia invariablemente a la muerte y resurrección de Jesús. A diferencia del crucifijo que contiene la figura del cuerpo de Cristo, la cruz vacía se centra en el significado del misterio de la resurrección y la vida de la Iglesia. Ahora bien, la teología de la cruz (*theologia crucis*)⁴⁰ implica no solamente un valor simbólico, sino también práctico: se requiere en este teorema el componente de la fe, que en principio, debería conducir a un buen obrar (la esencia del bien). En la estola arzobispal (*orarium*) en *Dos ángeles*, se inscriben visiblemente en la pintura del mural románico cuatro cruces en sentido vertical. Sin embargo todavía hay residuos de dos cruces más en esta misma línea recta que se sumarían a las cuatro anteriores, símbolo de ascendencia lineal. El diseño de estas seis cruces concuerda con la cruz latina de la Iglesia Católica donde cada una de sus partes no presenta las mismas dimensiones métricas. La séptima cruz todavía visible en la pintura del mural y situada a la altura superior podría revelar la posición eclesiástica del «santo arzobispo» dentro de un rango más elevado. Esta cruz traza las características propias del significado ortodoxo donde existe una simetría equitativa entre cada una de sus partes. La estola en sí simboliza el paño con el cual Jesús secó los pies de sus discípulos recordando la humildad que debe caracterizar el servicio de la autoridad eclesiástica en la tierra. En el *auto* de Calderón, el personaje del Mercader es quien porta la cruz y la menciona durante su defensa del personaje del Hombre que se enfrenta y comparece ante su antagonista, el Mundo. Aquí, por lo tanto, el simbolismo tiene que ver directamente no solamente con la gracia recibida a través de la cruz, pero también con el misterio pascual de la resurrección; la redención y gloria eterna. Su simbolismo en esta es-

39. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 378-379.

40. Martín Lutero es el primero en utilizar este término y posteriormente fue adoptado por reformadores y post-reformadores.

cena dramática convierte la acción mundana del Mercader en un cuadro sacro que dirige la atención de los espectadores concisamente hacia el significado abstracto y concreto del contexto bíblico de la cruz: el fruto del árbol de la vida según san Buenaventura y la trascendencia terrenal en el paraíso de Dante⁴¹. El Mercader entendiendo el misterio de la cruz más adelante en el auto sacramental expresa ante los personajes antagonistas de la Culpa y Lucero (ángel caído y no restaurado al trono de la gracia) que lo que él expone implica y personifica el sacramento de la verdad. Habría que notar que «Verdad» se escribe con mayúscula en el *auto* evocando así la esencia de la vida; se remite la acción hacia la salvación bíblico-neotestamentaria «y conoceréis la verdad, y la verdad os hará libres»⁴². Esta premisa se presenta fidedignamente en el texto calderoniano⁴³.

El ojo, como símbolo universal, se asocia con la percepción intelectual, mientras que el ojo en el cuerpo alegoriza la recepción de la luz⁴⁴. El simbolismo de la omnisciencia divina se capta en la figura del primer ángel con siete ojos: dos en cada mano y tres en su centro. Esta alegoría implícita reside en el *linealismo* escénico de la pintura mural románica en *Dos ángeles*. Los siete ojos de marcado simbolismo antropomórfico podrían referirse aquí al Cordero del arte cristiano medieval mayormente representado en mosaico, el *Agnus Dei*, del *Apocalipsis* alegorizando así los Siete Espíritus de Dios enviados a la tierra⁴⁵. Esta imagen pictórica en el mural de la ermita representa la perfección de Dios en ciencia, misericordia y gracia que se transmite mediante la victoria de la resurrección. El número siete, símbolo teológico de la perfección, se utiliza para demostrar la trascendencia divina con que se finaliza *La inmunidad del Sagrado* mediante las «bienaventuranzas» calderonianas en la voz del personaje del Hombre al fin del *auto* cuando éste ha sido restituido a su paraíso (jardín) por el poder mediador de la gracia. Los siete personajes pronuncian estas bienaventuranzas alcanzando la redención bíblica mediante el Corpus Christi y la justicia poética a través del género del teatro⁴⁶. Calderón transmite el sentido de lo intangible del misterio bíblico hacia un plano tangible de realidad comprensible en el auto sacramental de *La inmunidad del sagrado*. Se presenta la condición humana de la caída del primer Adán, pero no sin mostrar la solución vigente otorgada por el segundo Adán (el Cordero de Cristo) en el dramatismo de la cruz del Calvario. Al final del auto sacramental los personajes gritan al unísono:

<p>TODOS</p>	<p>¡Albricias, albricias, y viva mostrando, que en los términos mismos, los mismos pasos, el remedio vino que vino el daño!⁴⁷</p>
--------------	--

41. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 1191-1192.

42. Juan, 8, 32.

43. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 1320-1331.

44. *Dictionary of Symbols*, 1996, p. 362.

45. *Apocalipsis*, 5, 7-10.

46. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 1479-1507.

47. Calderón de la Barca, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, vv. 1508-1510.

Desde la visión neotestamentaria del Cordero de Cristo apocalíptico, Dios envía su espíritu a la tierra para que el Hombre en contacto con la Iglesia reciba el perdón divino de la Gracia mediante la fe en el sacrificio de la Verdad de la cruz.

CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIÓN

Tanto en el mural de la Ermita de la Vera de la Cruz de Maderuelo, Segovia, como en el auto sacramental *La inmunidad del sagrado* de Pedro Calderón de la Barca, se procura mostrar a sus respectivas audiencias la posibilidad de determinar a un nivel metafóricamente concreto el misterio de conceptos incorpóreos muy bien matizados en el arte pictórico y magistralmente esbozados en la representación teatral del Corpus Christi. Se transporta al espectador de un concepto puramente abstracto a una vitalidad de acción concreta e inalterable. La escena presente en el *fresco* del arte mural románico de la ermita se moderniza a través de una «ciencia» teatral en el *auto*, tal como lo ha indicado Francisco Ruiz Ramón en sus estudios de la dramaturgia calderoniana⁴⁸. Esta «ciencia» se convierte en la quintaesencia del teatro sacramental otorgando a los lectores y a la audiencia la trascendencia etérea que permanece dentro y fuera de las paredes del teatro áureo. La labor artística y dramática se realiza a un nivel simbólico y alegórico en diferentes niveles de perfil escénico. En el mural se alegoriza la caída del hombre, el primer Adán al ser expulsado del Edén, y el sacrificio de la cruz mediante la figura de Jesucristo; el *auto* representa la caída del primer Adán y la reintegración al Paraíso perdido mediante el segundo Adán trasfigurando el sacrificio de la cruz en el personaje de la Gracia. En el mural de la ermita se representa pictóricamente el Jardín del Edén; el *auto* alegoriza el jardín o paraíso al que es reinstituida la humanidad, el Hombre. Mientras la pintura representa un *linealismo* inmaterial de la caída de la humanidad, el *auto* representa una imagen mucho más completa y orgánica de la caída y restauración de la Iglesia a su jardín o paraíso perdido: la fe en la cruz concede la inmunidad de la gracia. Al arzobispo se le denomina «santo» por su condición eclesiástica dentro del mural de la capilla; al Hombre que pertenece a la Iglesia se le considera «sagrado» debido a su inmunidad divina, *dentro y fuera* del edificio denominado Iglesia. De la misma manera que la figura incorpórea del ángel desempeña el papel de intermediario entre Dios y el mundo, el dramaturgo funciona como el ser omnisciente que reconcilia el misterio sacramental con su audiencia (ya sea ésta religiosa o secular) consagrando así la eficacia etérea del género del auto sacramental dentro y fuera del espacio teátrico.

En conclusión y para responder aquí las preguntas que originaron este trabajo: la pintura del *fresco* transforma linealmente lo visible en invisible; el *auto* calderoniano esquematiza la caracterización de cada uno de los roles personificando conceptos sacramentales complejos haciendo lo invisible artísticamente visible (Diagrama 1). Dentro de un contexto estrictamente ortodoxo, Jesucristo, el segundo Adán, porta en sí el derecho de perdonar el pecado del personaje del Hombre puesto que de acuerdo al drama de la crucifixión, Jesús ha perdonado a sus pro-

48. Ruiz Ramón, 1996, pp. 216-217.

pios agresores aún sin que el mesías neotestamentario haya cometido delito alguno. Se restablece el orden mediante la resurrección del inocente. Se evalúa la acción mundana otorgando una justicia terrenal y proverbial con la comparecencia de los personajes ante la Sala de Competencias y el Consejo Real, y se establece la trascendencia ineludible de lo abstractamente imperceptible a través de la visibilidad teatral de la justicia poética. Mientras la justicia humana se intenta obtener a través de los personajes de la Culpa, el Mundo y Lucero, la justicia poética triunfa mediante los personajes de la Gracia, la Fe y el Hombre [Iglesia] (Diagrama 2)⁴⁹. El triunfo no se efectúa solamente a través de la institución de la Iglesia, sino que requiere también la intervención de Gracia y Fe colaborando directamente con el Hombre⁵⁰ en el misterio de la salvación. A nivel simbólico, se le brinda a cada una de estas alegorías la misma oportunidad de *actuar* de acuerdo a su caracterización física y metafísica. Prevalece al final del auto sacramental calderoniano, sin género de duda, la «pasión del orden» humano y divino. Es así como esta pasión por el orden se expresa artísticamente mediante las convergencias virtuales del linealismo en *Dos ángeles y un santo arzobispo*, y en la caracterización esquematizada, la legitimación de la acción y la trascendencia etérea en la simbología del auto sacramental calderoniano ilustrado en este estudio específicamente por *La inmunidad del Sagrado*.



Diagrama 1

49. Aunque el auto sacramental despliega más personajes alegóricos que los indicados aquí, se han elegido estos seis personajes específicos con el fin de formular conclusiones en base al estudio realizado en este trabajo.

50. Entiéndase aquí el «Hombre» representando a su vez la «Humanidad».

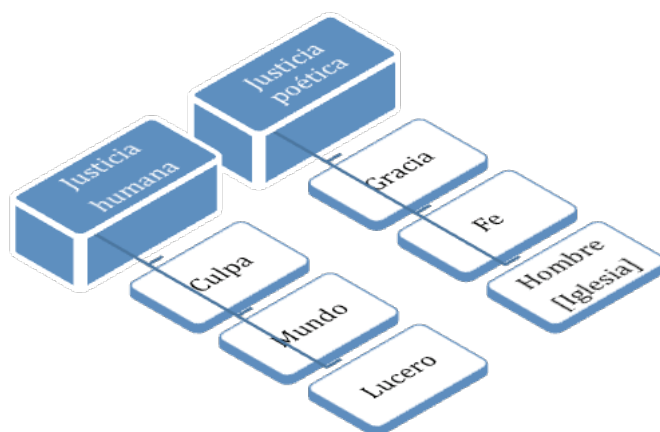


Diagrama 2

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «La flora simbólica en los autos sacramentales de Calderón», *Neophilologus*, 97, 2, 2013, pp. 315-332.
- Arellano, Ignacio, «El vestuario en los autos sacramentales», *Cuadernos de Teatro Clásico* 13-14, 2000, pp. 85-107.
- Bible, The*, ed. Reina Valera, Nashville, Holman Bible Publishers, 1983.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La inmunidad del sagrado*, ed. José María Ruano de la Haza, Delia Gavela y Rafael Martín, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *The Painter of His Dishonour/El pintor de su deshonra*, ed. Alan K.G. Paterson, Warminster, Aris & Phillips, 1991.
- Chevalier Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, Paris, Jupiter, 1982 [1969].
- Chevalier Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, trad. John Buchanan-Brown, London, Penguin Books, 1996 [1994].
- Civil, Pierre, «On the Strategies of Portraiture in the Images and Texts of Seventeenth-Century Spain», *Words and Images: A French Rendezvous*, Calgary, AB: University of Calgary Press, 2010, pp. 139-170.
- Curtius, Ernest Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper and Row, 1953.
- Dietz, Donald Thaddeus, «Theology and the Stage: The God Figure in Calderón's Autos Sacramentales», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1, 1982, pp. 97-105.

- Dietz, Donald Thaddeus, «Theology and Art: The Visualization and Staging of the Immaculate Conception in Calderón's Auto, *La hidalga del valle*», *Bulletin of the Comediantes*, 62, 2, 2010, pp. 79-101.
- Elizalde, Ignacio, «La interpretación teológica de los autos sacramentales», *Varia hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 147-161.
- Galván Moreno, Luis, «La justicia en algunos autos bíblicos de Calderón», *Studi Hispanici*, 39, 2014, pp. 69-79.
- Grabar, André, *The Great Centuries of Painting: Byzantine Painting*, Geneva, Albert Skira, 1953.
- Guía del Prado*, La, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- Moffitt, John F, *The Arts in Spain*, London, Thames and Hudson, 1999.
- Monegal, Antonio. «Diálogo y comparación entre las artes», *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 9-21.
- Paterson, Alan K.G., «Juan Roca's Northern Ancestry: A Study of Art Theory in Calderon's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 7, 1971, pp. 195-210.
- Río Parra, Elena del, «El auto sacramental calderoniano como tránsito del no-tiempo al tiempo virtual», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 131-144.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Antonio Tordera, *La escritura como espejo de Palacio: El toreador de Calderón*, Universidad de Navarra, Pamplona, Kassel, Reichenberger, 1985.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Rull, Enrique, «Calderón y la pintura», *El arte en la época de Calderón*, introd. Javier Tusell, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pp. 20-25.
- Shao, Yun, «Painting and Perspective in Calderón's *El príncipe constante*», *Bulletin of the Comediantes*, 58, 2006, pp. 399-420.
- Shumway, Nicolas, «Calderón and the Protestant Reformation: A View from the Autos Sacramentales», *Hispanic Review*, 49, 3, 1981, pp. 329-348.

